Odbitka z „Przeglądu Współczesnego“ Nr 123 — Lipiec 1932

»TABU«

Ryzykuję wypad w dziedzinę, która jest istotnie dotychczas „tabu“ dla zdrowego rozsądku krytycznego i prostego dobrego smaku. A przecież właśnie sztuka kinematograficzna, ze względu na swoją masowość i nieodłączną od sposobu produkcji demokratyczność, niedopuszczającą odchyleń, możliwych w innych sztukach, w stronę upodobań szczupłej elity „znawców“, powinna być domeną zdrowego i prostego poczucia artystycznego; jej powszechność, jej uniwersalizm przechodzący ponad granicami państw i z musu abstrahujący od emocyj pozaestetycznych, integralnie często wchodzących jako składniki w rezultaty działalności narodów w dziedzinie innych sztuk, powinny kusić jako pole doświadczeń natury ogólnoestetycznej; sama jej dzisiejszość, beztradycyjność, nawet dotychczasowa efemeryczność tworzy z niej teren działania natychmiastowego, o wiele mniej skrępowanego niż gdzieindziej.

Tymczasem niema odłogu bardziej nieuprawnego, zachwaszczonego gęstym, dzikim i kolącym chwastem; dziedziny bardziej zakłamanej, podzielonej między płatną reklamę a specjalistów od „X-tej Muzy“, zagrzęzłych w adoracji dla awangardzizmu (choć w gruncie rzeczy tylko niezgrabnie wlokących się ze swemi wyjaśnieniami za pomysłami iście twórczych, acz tak nielicznych praktycznych działaczy kina) i w „formaliźmie“, z koncesjami tylko niekiedy na rzecz rewolucyjnych „akcentów społecznych“. Bez znaczenia jest — pośredni między niemi — dział małych recenzyjek dziennikarskich, których autorom, przeważnie drobnym wyrobnikom pióra, brakuje wszystkiego od talentu i ogólnej inteligencji poczynając. Gdy mają trochę niezależności, ujawnia się przynajmniej w negacji ingerencja zdrowego rozsądku: np. w potępieniu ckliwego samoparodjowania się filmu polskiego. Natomiast w położeniu specjalnie trudnem — a przynajmniej niezręcznem — jest ten, ktoby, po zużyciu, wytarciu, zdewaluowaniu wszelkich superlatywów przez płatną reklamę, chciał wystąpić z pochwałami, tak jak teraz ja, dla niezauważonego w Polsce arcydzieła — filmu „Tabu“.

Przyczyny niepowodzenia jego były częściowo „konjunkturalne“. Dostał się na ekran jednego z głównych kin Warszawy latem zeszłego roku, tuż po wielomiesięcznym niebywałym sukcesie cukierkowatego „Poganina“, wkrótce po „Białych cieniach“.[1]

[1] Szersze porównanie z „Białemi Cieniami“ (reżyserji Van Dyke'a, tak jak „Poganin“), byłoby niesłychanie pouczające. Przy użyciu identycznie tego samego materjału wątkowego i dekoracyjnego — ta sama przyroda, ludzie, gdy nie zostali przez reżysera zastąpieni przez ucharakteryzowanych Europejczyków, ta sama, zdaje się, dokładnie orkiestra tubylcza — a dzieło mierne, ckliwe, rażące przesadą, operowością i nieprawdopodobieństwami od psychologicznych do eleganckiego stroju tenisowego, który nosi rozbitek na nieodkrytej przez Europejczyków wyspie. Pozornie rewolucyjny protest przeciw niszczącej cywilizacji białych i kapitalizmowi jest w swej istocie artystycznej przypochlebianiem się ckliwemu gustowi małomieszczańskiej hałastry w U. S. A. Tańce, jeśli chodzi o mężczyzn, stały się murzyńsko-amerykańską groteską, tańce kobiet wykonywane przez przesadnie „po-polinezyjsku“ ubrane i ucharakteryzowane girlsy są tylko manifestacją sentymentalnej lubieżności;

Publiczność spojrzała na „fotosy“, które zapowiadały znowu Polinezję, znowu nagusów na tle morza. Miała tego dosyć, a nie było nikogo, ktoby wytłumaczył różnicę. Swoją drogą gdy go wznowiono późną jesienią w kinie, uczęszczanem przez publiczność żydowską, krótko tam grany, zeszedł w pełni sukcesu. Byłem w ostatnim dniu: wstawiono dodatkowe krzesło, na moją usilną prośbę, na ostatni wolny kawałek miejsca w przejściu; nie można było się poruszyć ani odetchnąć: w życiu nie widziałem takiego tłoku. Dlaczego więc zmieniono program? dlaczego wznowiono go dopiero teraz na wiosnę w małem kinie niemem, bez ilustracji muzycznej, stanowiącej omal nie połowę jego wartości? Są to tajemnice obrotu obrazami, sekrety agencyj działających w Polsce.

Objektywne znamiona jego niezwykłości nie zostały przez te agencje wyzyskane. Ostatni film zmarłego właśnie Murnau'a, jednego z najgłośniejszych reżyserów, dawał okazję do manifestacyj żalu pośmiertnego, popłatnego i w tej dziedzinie, przypomnijmy sobie śmierć Rudolfa Valentino. *Ill. London News* całe dwie kolumny zapełniły fotosami „Tabu“, zaopatrując je w pochlebne napisy. Nawet nasi kronikarze filmowi, np. w wyróżniającem się zawsze inteligencją *Słowie*, często wracają do jego niezwykłych wartości, dla porównania ze zjawiającemi się po nim miernemi filmami egzotycznemi.

Egzotyzm zresztą nie stanowi jedynej ani głównej jego zalety. Prawda, że jest w pierwszorzędnym gatunku. Autentyczny, od przyrody do aktorów, wśród których nie plącze się żaden Europejczyk, i w sposobie uwydatnienia tej autentyczności przebija się lwi pazur twórcy. Lecz to, co stanowi istotę egzotyzmu, odmienność, dziwność dla oglądającego Europejczyka kultury, tej nadbudowy nad człowiekiem, wszędzie — wróćmy do wiary naszych przodków — tym samym w swym czystym, nieskażonym kształcie, jest nieznaczna. Mniejsza niż np. w tak naiwnym „Kriss“, za to bogato i autentycznie prezentującym fragmenty wysoko rozwiniętej cywilizacji indomalajskiej, mniejsza niż w jakimś reportażu afrykańskim,[1] mniejsza niż we fragmencie polskiego „Szlakiem hańby“, przedstawiającym wesele żydowskie w Kazimierzu. Tu, w „Tabu“, poza zdumiewającą i swoistą kulturą współżycia z morzem (żeglarstwo, pływactwo), poza prymitywnemi chatami z mat, poza muzyką i tańcem — jakże wszechludzkiemi w swej obnażonej dionizyjskiej istocie, odnajdujemy nieoddzielonego od nas skomplikowaną cywilizacją, nieskażonego czło-

---

genjalnie wydobyte przez Murnau'a dostojność, grecka eurytmija, pierwotne szaleństwo dionizyjskie pląsu — znikły tu bez śladu. Również i materjał etnologiczny (łowy, włażenie na palmy) występuje w „Białych cieniach“ w nadmiarze, którego unika w swem pysznie skonstruowanem uproszczeniu autor „Tabu“.

[1] Więc także i w takich filmach jak „Trader-Horn“, który, o hańbo! zrobił triumfalny pochód po Polsce (dzieło autora „Poganina“), gdzie biała piękność, choć zdziczała, wymanikiurowana, wypedikiurowana, zaondulowana, biegnie bez zadraśnięcia przez afrykańską dżunglę i gdzie nad bohaterskim zgonem wiernego murzyna pada epitafjum: „to był najlepszy posługacz w całej Afryce“.

wieka. To nie egzotyka, bo raj ziemski, Eden, nie jest czemś egzotycznem dla żadnego z nas; to mit domowy, swojski, bliski każdemu od dziecka.

„Raj“ — tak nazwał słusznie twórca filmu całą jego pierwszą połowę, wcielając mit Edenu we wszechstronny kształt dzieła sztuki, czy raczej synkretyzmu sztuk, jaki dziś urzeczywistnia nanowo, jaki dziś może urzeczywistnić doskonale, pełniej niż marzony przez Wagnera dramat muzyczny, współczesny dźwiękowiec. W atmosferę raju wprowadza nas odrazu chór, który rozbrzmiewa, zanim ujrzeliśmy pierwsze obrazy, jak uwertura przed podniesieniem kurtyny, chór zaziemski, dziwny, choć pełny harmonji, chór niezrównanych głosów, potężny a słodki jak muzyka sfer, jak śpiew zbawionych. A potem patrzymy na morze do żadnego innego niepodobne, olbrzymie, przeźroczyste i łagodne; wydaje się ono tak życzliwe człowiekowi zżytemu z niem — podobnie jak dalej oglądane góry, potoki wśród skał, palmy na płaskim brzegu, ponad którym wznoszą się w oddali wygasłe wulkany, jak cała ta przyroda „noa-noa“ (bardzo pachnąca) — że przed zachwyconemi oczyma widza staje wspomnienie pierwotnej Edeńskiej zgodności człowieka z całem stworzeniem, lwy leżące jak baranki u nóg Adama. I człowiek tu jest też doskonale piękny fizycznie, z twarzą odbijającą duszę szlachetną, wolną od zła, podstępu, okrucieństwa.

Ekspresja plastyczna: gestu, uzewnętrznienia namiętności (występują bowiem przed nami ludzie, nie aniołowie lub posągi, dlatego film jest nam bliski, dlatego posiada siłę suggestywną, siłę „zarażenia uczuciowego“, której wymagał Tołstoj od dzieła sztuki) — jest na tym samym poziomie doskonałego piękna. Czy Murnau pracowicie upozowywał swych bohaterów, że rozpaczają w nieruchomej postawie malowideł waz greckich? Nie, bo i w błyskawicznej dynamice ruchu tancerze, w fantastycznych wieńcach z liści, tak samo wydają się zdjęci z urn helleńskich. Czy Murnau odkrył genjalnych aktorów dla ról trzech protagonistów: Reri, jej kochanka a zwłaszcza mrożącego krew w żyłach skupioną i wstrzemięźliwą grą kapłana? Nie, bo cały tłum drugoplanowych postaci gra z tą samą nieomylną trafnością i nieudaną naturalnością. Wierzyć się nie chce, by to był triumf reżysera — raczej operatora, który z tysięcy podchwyconych zdjęć wybierał jedno, tak jak niezaprzeczonym jego triumfem są krajobrazy podwodne lub nocne, a zwłaszcza wnętrza chaty z mat zbudowanej, gdzie w poświacie księżyca widzimy śpiących lub trwających w postawach zamyślenia dwoje bronzowych kochanków — obrazy chyba umyślnie wzorowane na malowidłach Gauguina, którego wspomnienie nie opuszcza widza.

Taniec wśród tej ekspresji plastycznej zasługuje na specjalne wyróżnienie. Wielka scena taneczna — pożegnanie Reri zabawą, przerwaną władczym gestem fatalnego wysłańca bogów — sama w sobie stanowi bezrówne arcydzieło choreografji, utrwalone na ekranie z zupełnem wyzyskaniem wszystkich środków sztuki kinematograficznej. Czy tańce zespołowe — ten falujący bieg korowodu młodzieńców — czy solowe, są wcieleniem plastycznem rytmu, wy-

buchem radości dionizyjskiej, rozpasania najpiękniejszego i najczystszego szału, boskiego w pięknie wyrazu, gdzie wszystko pozostaje w zgodzie: ruchy nóg i rąk, linje ciała, wyraz twarzy tańczących, zachwyt w oczach widzów, klaskanie ich dłoni, synkopy rytmiczne uderzające w bęben. Muzyka taneczna jest samym czystym rytmem, pierwotna, celowa; jej autentyczność stwierdzić mogę przez porównanie z bardzo bliską charakterem muzyką tańców kaukaskich, ostatecznie z naszą ludową, gdzie dudnienie basetli o tyle góruje nad monotonną kantyleną skrzypiec.

Muzyczna strona tego filmu, jak widzieliśmy, wchodzi jako czynnik wielkiej wagi do całości artystycznego wrażenia. Jest to film ściślej muzyczny, niż dźwiękowy, t. zn. nietylko dialogów, ale i „odgłosów" natury w nim niema. Natomiast doskonale skomponowana, bardzo szlachetna i bardzo prosta muzyka, poza omówionemi wyżej scenami nie nosząca piętna folkloru, lecz celowo podnosząca emocjonalną sugestję wrażeń wzrokowych, towarzyszy harmonicznie zjawom ekranu od początku do końca widowiska. Jest spokojna i nieco monotonna w swych powracających wciąż lejtmotywach, jak odgłos oceanu, także wciąż obecnego akompanjamentu akcji; zlewa się w jedno z tym odgłosem, to słabnącym, to wzmagającym się do tragicznego *forte,* w scenie końcowej, w scenie bezsilnej, choć upartej walki człowieka z obojętnym, wszechpotężnym żywiołem i z obojętnym, niepokonanym losem.

Scenarjusz, fabuła filmu, wobec przytłaczającego wrażenia wartości wizualnych, melodycznych i rytmicznych, wobec piękna formy, w gruncie rzeczy najzupełniej „czystego", „abstrakcyjnego", choć całkowicie obcego w intencji postulatom „formizmu" — poniekąd schodzi na drugi plan. Wartość jej potrafiłem ocenić nie przy pierwszem oglądaniu „Tabu", oszołomiony nadmiarem tamtych, irracjonalnych w gruncie, wzruszeń, lecz za drugim razem. Fabuła jest prosta, jak powinna być w dziele sztuki *par excellence* lirycznem; zbliżając się w najgłębszej osnowie — walka człowieka z fatum — do tragedji greckiej, używa za nią „perypetji", jako jedynego skomplikowania niezmąconej linji fabularnej, dla ostatecznego przygotowania katastrofy. Gdy wszystko ludzkie rozpłynęło się w bezkresnej wielkości falującego oceanu i w głębokiem largo towarzyszącej muzyki, wychodzimy, jak widzowie greckiej tragedji, uniesieni, wstrząśnięci i współczujący.

Jeśli obowiązkiem kulturalnego człowieka jest poznać arcydzieła literatury i sztuki współczesnej, nie wiem, czemuby z tego obowiązku miało być wyjęte poznanie dzieła sztuki kinematograficznej, ponad które nie znam wspanialszego, a niewiele tylko takich, z któremi porównywać je można. Pragnąłbym, żeby ta notatka, jeśli trafi do rąk właściciela którego z kin stolicy, a przedewszystkiem kierownictwa kina Miejskiego, obciążonego misją kulturalną, była pobudką do wznowienia „Tabu" w bieżącym sezonie letnim, zwykle wznowieniami żyjącym. Widzów jeszcze się znajdzie dość w Warszawie.

K. W. Zawodziński